

gresistas" del capitalismo comercial para reivindicar el retorno a una época "próspera" y a un "pasado feliz", lo cual suponía la defensa de la pequeña propiedad, la lucha contra la usura y los monopolios, como acción ese proceder era revolucionario. Efectivamente, en el caso de los artesanos lo fundamental para definir su papel histórico en la coyuntura de medio siglo no es descalificar olímpicamente su acción como "retrógrada", por oponerse a la rueda de la historia, sino tener en cuenta que para defender sus formas de existencia acudieron a la acción directa e intentaron controlar los dispositivos del Estado. Que hayan fracasado en ese intento o que ésta fuera histórica y estructuralmente imposible, eso es otra cosa. Lo importante es que su acción política fue resultado de la defensa de sus intereses de clase, hecho que hace a esa lucha representativa; así la acción de los artesanos se basará en una utopía, al fin y al cabo fue acción. Y eso es lo importante para el historiador. A esta conclusión llega finalmente Carmen Escobar, aunque no la haga tan claramente como fuera deseable (págs. 301-302).

En resumen podemos decir que el libro reseñado es desigual e innecesariamente extenso. Se habrían podido evitar algo así como cien páginas, citando menos, trabajando más el anexo documental y suprimiendo algunos temas poco importantes. El tratamiento teórico del tema es ambiguo, porque en unos casos existen análisis bastante lúcidos mientras que en otras se nota una fácil y apresurada interpretación. Si, en el paso de tesis a libro, la autora se hubiera apresurado menos, revisando el texto, afinando el análisis conceptual y teórico, suprimiendo la sobrecarga de erudición y acortándolo, se habría publicado un buen estudio sobre la lucha artesanal de mediados del decimonono colombiano.

RENÁN VEGA CANTOR



García Márquez y la voz de Bolívar¹

Roberto González Echevarría
Department of Spanish and Portuguese
Department of Comparative Literature
Yale University

A pesar de las declaraciones de los novelistas, y de cierta crítica que se hace eco de ellas, la principal razón por la que la historia es fuente predilecta de personajes y peripecias de la narrativa latinoamericana es que los textos históricos no son literarios. Sacada de documentos y crónicas, la historia da acceso a un conocimiento de la cultura latinoamericana que sería a la vez verdadero y legitimador de la escritura. Los textos coloniales poseen el hechizo del origen, de un principio que no ha cesado de serlo porque las cuestiones que engendró siguen todavía vigentes en América Latina. Re-escribir esos textos equivale a narrar tanto un presente cargado de urgencias como un pasado que no deja de ser actual. Al servir de vehículo a relatos verídicos, y de esa manera contagiarse del aura del origen que irradia de esos textos que dicen las primeras historias, la novela se reviste de legitimidad. En el sentido más amplio posible este retorno de la novela latinoamericana a documentos históricos, muchos de ellos de índole jurídica y relativos al descubrimiento y conquista, es lo que genera lo que he denominado ficciones del archivo. No todas esas novelas, desde luego, se desarrollan en el

período colonial, aunque la tendencia principal es que así sea. En la primera parte de este ensayo haré una descripción somera de este tipo de novela, para luego pasar al comentario de la más reciente de ellas, *El general en su laberinto* (Bogotá: Editorial La Oveja Negra, 1989), de Gabriel García Márquez. Esta obra ha abandonado el período colonial para centrarse en la figura de Simón Bolívar, y narrar lo que vendría a ser una especie de segundo Big Bang histórico (si el Descubrimiento fue el primero): la fragmentación de América Latina, inmediatamente después de la independencia, en la constelación de naciones que hoy la componen. Mi teoría sobre las ficciones del archivo parte de un concepto de la novela basado en la picaresca, las crónicas de Indias y la obra de Cervantes, que paso ahora a esbozar.

Como no viene dotada de una forma propia, la novela con frecuencia asume o pretende asumir la de un tipo de texto al que la sociedad atribuye la capacidad de contener y transmitir el conocimiento y el poder en un momento histórico específico. La novela, o lo que se ha llamado novela en diversos momentos a lo largo de más o menos cuatro siglos, imita esos textos para poner de manifiesto sus convencionalismos, su dependencia en reglas de producción textual similares a las que rigen la literatura. Es mediante esta falsificación que la novela proclama, contradictoria y oblicuamente, su pertenencia a la literatura. El poder para dotar un texto de la aptitud para contener y comunicar la verdad se revela así como algo que está fuera del texto; se trata de un agente exógeno que reviste de autoridad un texto específico en virtud a la estructura ideológica de un período, no de algo inherente al texto mismo o al propio agente externo.

La novela, por lo tanto, forma parte de la totalidad discursiva de una época, y se ubica en el lugar opuesto a su núcleo de autoridad ideológica. La propia concepción de la novela constituye un relato de fuga o escape, frecuentemente de la ley, las

¹ El presente trabajo resume ideas que desarrollo más ampliamente en mi libro de próxima aparición, *Myth and Archive: A Theory of Latin American Narrative* (Cambridge: Cambridge University Press, 1990).

autoridades, o la prisión misma; éste aparece habitualmente como subargumento, pero también, en la picaresca por ejemplo, como argumento principal. De más está decir que esa fuga hacia una especie de libertad no es más que un simulacro de escape, reflejo del mimetismo falsificador inherente a la novela misma, aunque por su persistencia parece ser el relato primario, irreductible, subyacente en toda narración. Tal vez sea por ello que el derecho —la ley y sus representantes— figure tan prominentemente en *La vida de Lazarillo de Tormes*, las “novelas ejemplares” de Cervantes, y las crónicas de Indias. La novela retendrá de ese origen su obsesión con temas como el castigo, la acumulación de conocimiento, y el control social ejercido mediante el uso de la escritura, elementos que motivaron su propensión mimética desde el principio. Cuando la novelística moderna latinoamericana retorna a ese origen, lo hace a través de la figura del archivo, el depósito legal de información y poder del que surgió en el siglo XVI, y cuyos monumentos más visibles son los archivos estatales erigidos entonces en Simancas y El Escorial por la corona española.

La forma que reviste la novela picaresca es la relación, porque esta especie de carta, confesión o informe dirigido a una autoridad superior era un vehículo retórico común de la vasta burocracia imperial que administraba el poder en España y sus posesiones. La temprana historia de América Latina, así como las primeras ficciones de y sobre ésta, se narran utilizando los moldes retóricos de las artes notariales, que determinaban la composición de textos como las relaciones, los memoriales y otros documentos de índole similar. Estas cartas de relación no eran simplemente epístolas, sino cartas de fundación, escrituras, constituciones o estatutos de los territorios ocupados. Tanto el que suscribía como el territorio mismo adquirirían legalidad y derecho por virtud de estos documentos que, como el texto de Lazarillo, estaban dirigidos a una persona que ocupaba una posición de autoridad (en el caso del pícaro probablemente a un juez). Hernán Cortés escribió sus *Cartas de*

relación al Emperador Carlos V. Resultaría imposible exagerar la preponderancia de la retórica legal o jurídica en la temprana historiografía de América. Por ejemplo, en el propio campo de la historia había historiadores nombrados por la Corona, con el título de Cronista Mayor de Indias, a los que se les daban instrucciones específicas de cómo incorporar los millares de relaciones a sus voluminosas obras. Estos macizos volúmenes son la contrapartida textual de Simancas, y son antecedentes remotos pero contundentes de las modernas ficciones del archivo. La obra más importante de este género fue la *Historia general de los hechos de los castellanos en las islas i tierra firme del mar Océano* (Madrid, 1601), redactada por el incansable Antonio de Herrera y Tordesillas, un contemporáneo de Mateo Alemán y Cervantes.

Las ficciones del archivo son novelas históricas, generalmente ubicadas en el período colonial. Su calidad archivista proviene de ser compendios de documentos de carácter histórico, muchas veces legal, que aparecen en contextos que no ocultan su origen o índole, sino al contrario. Son éstas obras erizadas de citas explícitas e implícitas, en las que el proceso de acumulación de conocimiento resulta evidente del acopio de textos que se distinguen, dado su origen, por su autenticidad. Un edificio, recámara, habitación, caja, arca, baúl, o cualquier otro tipo de receptáculo o depósito contiene y custodia estos documentos, como hipóstasis del Archivo —es decir, como materialización simbólica del mismo. La manera en que se disponen u ordenan estos documentos no arroja, por cierto, un relato completo o coherente, ni conduce al tipo de revelación que su prosapia prometía. El conjunto de documentos aparece frecuentemente en vías de ser procesado, copiado y salvaguardado por un archivista o historiador interno a la ficción, que a su vez está empeñado en la producción de un manuscrito que puede o no ser explícitamente el de la novela que leemos, pero que también pudiera ser sus prolegómenos o pre-texto. Aunque hay ficciones del archivo precursoras o embrionarias, como el relato de Bor-

ges “Tlon, Uqbar, Orbis Tertius”, la primera ficción del archivo en un sentido pleno fue *Los pasos perdidos* (1953), y la arquetípica *Cien años de soledad* (1967). Con todo el respeto y reconocimiento merecidos a Foucault, Derrida y Bachtine, pienso que derivo de esas novelas mi teoría. Otras ficciones del archivo son *Crónica de una muerte anunciada*, *Aura*, *Terra Nostra*, *Yo el Supremo*, *El arpa y la sombra*, *Noticias de imperio*, *La casa de los espíritus*, *El mar de las lentejas*, y *La noche oscura del Niño Avilés*. Hay, además, otras novelas latinoamericanas destacadas que comparten rasgos importantes con las anteriores: *Tres tristes tigres*, *El libro de Manuel*, y *Los perros del paraíso*. En breve, las ficciones del archivo son novelas sobre los orígenes del discurso narrativo latinoamericano (tanto novelístico como histórico), que también se remontan al origen mismo de la novela como género.

Las ficciones del archivo recuerdan (en el sentido arcaico de “despertar” también) el origen jurídico de la narrativa para cuestionar la legitimidad de los lazos entre el poder y el conocimiento, o, mejor dicho la entro-





nización del conocimiento mediante la leguleya actividad de la escritura. Este proceso de análisis hace evidente la naturaleza arbitraria y violenta del acceso al poder, y el vínculo de la escritura con la prisión y el castigo en general. El poder no es conocimiento; en última instancia no es ni siquiera discursivo. En su más recóndito recinto el archivo no custodia secreto alguno, la violencia de la inscripción carece de voz. Esta se reviste de autoridad en el garbo militar de sus representantes más visibles —generales, comendadores, capitanes, dictadores, comandantes—. La narrativa, novelística o histórica, a menudo revela (es decir, muestra y oculta: re-vela, vuelve a velar) la violencia con el subargumento de fuga mencionado antes, como en la picaresca, o, más próximo a nuestros días, en *Biografía de un cimarrón*, de Miguel Barnet, o *El mundo alucinante*, de Reynaldo Arenas.

Las ficciones del archivo también tratan de la acumulación de conocimiento, y la composición de ese conocimiento como concepto de cultura que concede derecho y poder políticos. Como depósitos de conocimientos e información, las ficciones del archivo son acumulaciones atávicas de lo dado, de la tradición en el sentido más fuerte y cabalístico de la palabra. Por eso son casi siempre históricas y se constituyen como una compleja red intertextual que absorbe las crónicas de la conquista, otras ficciones, documentos y personajes históricos, canciones, poemas, informes científicos, figuras literarias, y mitos —una amalgama de textos que tie-

nen significado cultural. Pero el archivo, como resulta evidente en *El arpa y la sombra*, de Carpentier, también se constituye en base a la pérdida y a la negación, no solamente al acopio, representadas frecuentemente por la vejez o la muerte. En *El arpa y la sombra* se sugiere que los huesos de Colón, como los documentos que componen su corpus literario y legal, serán diseminados y confundidos con los de otros, que no configuran, en fin, un cuerpo, una reliquia. Las ficciones del archivo son también criptas, mausoleos, como el Escorial en *Terra Nostra*, símbolo del libro mismo que leemos, depósitos monumentales de reliquias y documentos ya carentes de vigencia y sentido. Si el secreto del archivo es que no guarda secreto alguno, a no ser esta dialéctica de acumulación y pérdida, este secreto se devela mediante un desfile de personajes y tópicos que configuran la tipología del discurso novelístico latinoamericano actual.

El general en su laberinto exhibe una serie de rasgos que bien pudieran marcar un nuevo tipo de novelística histórica latinoamericana, específicamente un nuevo giro en las ficciones del archivo. Los cambios más aparentes son que la novela ya no está ubicada en el período colonial, y que el protagonista es una figura fundacional de la independencia americana. La novela contiene otras innovaciones, si bien más sutiles, no menos significativas, aunque su afinidad con previas ficciones del archivo es palmaria, hasta en el timbre borgeano de su título. En la novela Bolívar carga con sus archivos personales en su viaje de regreso a Venezuela. El Libertador aparece, además, decrepito y próximo a la muerte, y se le concede gran significación a su frenética actividad como escritor de cartas. Las diez mil que se dice ha escrito no sólo desempeñan un papel prominente en la novela, sino que en una especie de epílogo, García Márquez dice haber pasado dos largos años sumido en “las arenas movedizas de una documentación torrencial, contradictoria y muchas veces incierta” (pág. 270). Al centrarse en Bolívar García Márquez ha intentado penetrar hasta el centro del archivo,

hasta el remoto recodo donde se aloja el secreto de secretos, el arcano de la voz y la escritura (con)fundidos en una plenitud que destila poder, principios y verdad. Bolívar no es sólo el héroe supremo de la independencia, el Libertador, sino además el redactor de constituciones, el engendrador del texto de fundación, del estatuto legitimador, la figura que encarna la hipóstasis de poder y escritura. La más famosa de esas constituciones es la que escribió para Bolivia, país que lleva como en una especie de pleonismo o tal vez sublime prosopopeya, nada menos que su propio nombre. Como sabemos, Bolívar influyó o colaboró en la redacción de muchas otras constituciones, así como de incontables proclamas que tenían la misma intención fundadora. Bolívar es, por si poco fuera todo esto, autor de la más famosa carta en la historia de América Latina, la llamada “Carta Profética de Jamaica”, de septiembre 6, de 1815. (Esta es una de varias cartas famosas en la historia latinoamericana, desde la de Colón a Luis de Santángel, las de Cortés a Carlos V, la de Aguirre a Felipe II, y la de Martí a Manuel Mercado, escrita el día antes de su muerte). La Carta de Jamaica ofrecía un boceto del proyecto político de Bolívar, notablemente su anhelo de fundar, en la Gran Colombia, un enorme país, o al menos, una especie de liga de naciones latinoamericanas, con una supracapital cuya sede sería Panamá.

García Márquez se ha atrevido, si no a vulnerar, por lo menos a desacralizar uno de los ídolos de la retórica patriótica latinoamericana. La narrativa hispanoamericana ha presentado con no poca frecuencia figuras históricas, como el Dr. Francia, la Emperadora Carlota, Juan Manuel Rosas, y toda una galería de dictadores, para no hablar de descubridores y conquistadores desde Colón hasta Lope de Aguirre. Pero no recuerdo ninguna novela que se ocupara directamente y con tanto desenfado de uno de los ídolos intocables del panteón latinoamericano: Benito Juárez, José Martí, Simón Bolívar, San Martín... García Márquez no ha dejado de pagar por tamaño atrevimiento, provocando la ira de bolivarianos en

todo el Continente, que han escrito airadas cartas denunciando los errores históricos de la novela, y desacatos como el de presentar al Libertador valiéndose de un lenguaje grosero de grueso calibre. García Márquez, por su parte, asevera haber presentado a un Bolívar más verídico, más cercano a sus auténticas raíces caribeñas, sin excluir sus rasgos negroides, que habían sido eliminados progresivamente de bustos, medallas, y sellos, donde figura con el afilado perfil aguileño de un senador romano. No cabe duda de que García Márquez ha cometido una profanación. Pero el desafío de *El general en su laberinto* no es tanto a la retórica patrioter, o a la iconografía oficial, sino a la narrativa histórica latinoamericana, inclusive a la suya propia.

Como ya he sugerido, una de las diferencias más significativas entre *El general en su laberinto* y otras ficciones del archivo es la magnitud y calidad de su héroe protagonista. Colón y Aguirre son figuras de fundación, pero su gloria ha sido enturbiada por la controversia. Así, por ejemplo, parte de *El arpa y la sombra* es un juicio, donde se debate y deniega la canonización del Descubridor, tanto por haber traído la esclavitud al Nuevo Mundo, como por su vida un tanto licenciosa. En *Daimón*, el demencial Aguirre hace el primer esfuerzo por crear un estado independiente en América, pero su predilección por la violencia, a veces ejercida contra sus propios adeptos, y hasta contra su propia hija, lo marcan como un héroe en extremo problemático. En *Noticias del imperio* Carlota aparece como una anciana senil y lunática. Lo mismo puede decirse del Dr. Francia en *Yo el supremo*. No importa cuánto podamos admirar hoy su postura antimperialista, el estricto control que Francia ejerció sobre el Paraguay, y su irascibilidad paranoide lindaban con la demencia, algo que Roa Bastos manipula con gran pericia. Poco habría que decir sobre los más evidentemente criminales dictadores que han dejado su estampa, a veces clara, otras borrosa, en *El otoño del patriarca*, *El recurso del método*, y otras novelas latinoamericanas de dicta-

dor, todas herederas de *Facundo*, que ya era de por sí el retrato de una figura más bien controvertida, si bien indiscutiblemente inaugural. Quiroga comparte con otras figuras mencionadas una inclinación a la violencia y un voluntarismo desmedido. Tal vez la figura arquetípica entre todas estas y, con el Colón de Carpentier la más próxima al Bolívar de García Márquez, sea el Felipe II de *Terra Nostra*, otro arrebatado redactor de leyes y cartas. Pero su cerrado dogmatismo religioso, su despiadada persecución de todo sospechoso de heterodoxia o "dudoso" linaje, no le permiten, ni con mucho, ser héroe en la tradición latinoamericana. El nicho de Felipe en el Archivo está ensombrecido por su aura de demencia mística, y su necrofilia. Bolívar, por otra parte, es un héroe moderno, exento de aspiraciones fanáticas de trascendencia, y sin propensión a la violencia indiscriminada. Su nicho en el Archivo podría revelar el secreto racional de lo que sea que vincula el poder con la ley, la ley de leyes, el discurso del método. Curiosamente, en la Carta de Jamaica, Bolívar se refiere a sus proyectos utilizando un oxímoron: "Me atrevo aventurar algunas conjeturas que desde luego caracterizo de arbitrarias, dictadas por un deseo racional, y no por un raciocinio probable". "Deseo racional" es una combinación que augura más el recurso que el discurso del método.

En *El arpa y la sombra*, Carpentier se vale de Colón para reescribir lo que él consideraba la narrativa de fundación en América Latina, la prime-

ra historia. Carpentier se remontó lo más atrás que pudo, y dotó a Colón del aura ambigua de los fundadores. La ficción histórica tenía en el Descubridor un principio controvertido y contradictorio, en el que cristalizaban la lujuria y la voluntad de poder. Para sellar esa unidad, Carpentier hizo a Colón amante de la reina Isabel de Castilla. Pero, al mismo tiempo, Carpentier revela que su pretensión al origen del Archivo está basada en documentos dispersos que, como sus huesos, son de discutible legitimidad. García Márquez ha remplazado la delumbrante figura del Descubridor por la del Libertador. Pero la genealogía textual es clara. En *El general en su laberinto* Bolívar cita del *Diario* de Colón, y, en cierto sentido lo que hace es repetir el viaje del Descubridor, pero al revés. El segundo origen que García Márquez ofrece —el Big Bang dos— no es la independencia per se, sino el momento cuando el movimiento independentista alcanza su cenit y la disgregación de América Latina comienza. Es el período en que surgen los caudillos. Si Samancas y El Escorial eran los archivos implícitos en previas ficciones del archivo, aquí el archivo se materializa en edificios como el que aparece con esa función en *Yo el Supremo*, o el Palacio de Justicia de Riohacha en *Crónica de una muerte anunciada*. Bolívar es el héroe de la unidad, de la integración, y de la libertad; su sueño fue, como ya vimos, crear una especie de superpaís, una Gran Colombia, tanto como una liga de naciones latinoamericanas, que fuera próspera, poderosa, y regida por su ideología



dieciochesca. Pero tan pronto como algo parecido a esa unidad comenzó a lograrse, los intereses locales y las diferencias regionales empezaron a desmembrar aquella entelequia política, cuya unidad se encontraba en los miles de papeles que el Libertador produjo, y que García Márquez consultó diligente y malhumorado por su implacable tiranía. *El general en su laberinto* narra la Dispersión de la Carta, la Explosión del Estatuto, la Fundación del Archivo al hacerse trizas el Documento de Fundación. El efecto de la novela es socavar la unidad engañosa de constituciones, escritura, y agendas políticas, disolver la aparente consubstancialidad entre el héroe poderoso situado en el comienzo, y la continuidad de su legado textual, salvo como construcción ficticia, como literatura. El Coronel Aureliano Buendía tiene una visión de orden frente al pelotón de fusilamiento; el General Bolívar tiene otra de dispersión en su lecho de muerte.

El archivo de Bolívar en *El general en su laberinto* no posee, sin embargo, ni siquiera las proporciones monumentales del de Asunción en *Yo el Supremo*, ni el barniz histórico del de Riohacha en *Crónica de una muerte anunciada*. No se aloja ni en un edificio sólidamente afincado sobre la tierra, sino que lo constituye una meneguante recua de mulas cargadas con los baúles que contienen sus papeles, libros, ropa y recuerdos:

En sus siete mulas de carga, sin embargo, iban otras cajas con medallas y cubiertos de oro y cosas múltiples de cierto valor, diez baúles de papeles privados, dos de libros leídos y por lo menos cinco de ropa, y varias cajas con toda clase de cosas buenas y malas que nadie había tenido la paciencia de contar. Con todo, aquello no era ni la sombra del equipaje con que regresó de Lima tres años antes, investido con el triple poder de presidente de Bolivia y Colombia y dictador del Perú: una recua con setenta y dos baúles y más de cuatrocientas cajas con cosas innumerables cuyo valor no se estableció [pág. 38].

El sub-argumento que narra el destino de esos baúles ambulantes conduce a un fuego en casa de su amante, años después de la muerte del General, en que son reducidos a cenizas. Una historia secundaria dentro de ese argumento secundario, sobre una misteriosa caja que ha sido transportada de lugar en lugar, revela que ésta, a fin de cuentas, no contenía nada de interés.



Pero lo fundamental del archivo en *El general en su laberinto* es el carácter tan marcadamente literario de la vida de Bolívar, que aparece como reflejo de una poderosa tradición narrativa, en vez de pretenderse que sus fuentes son documentales, como suele ocurrir en ficciones del archivo. La *Odisea*, la *Eneida*, pero sobre todo el *Quijote* se ciernen como modelos ineludibles sobre el mundo ficticio de *El general en su laberinto*. Si en la habitación de Melquíades los libros de fundación eran la Enciclopedia y *Las mil y una noches* —conocimiento y ficción— aquí los documentos y legajos típicos del archivo compiten desfavorablemente contra Homero, Virgilio, Cervantes, y hasta los inicios de una tradición literaria latinoamericana sobre Bolívar. Como Ulises y Eneas, Bolívar emprende un último viaje de regreso, casi todo por barco, después de una existencia heroica dedicada a la guerra. Pero la presencia más significativa y visible es la de Cervantes. Hay algo quijotesco, para empezar, en un Bolívar empecinado en crear una nación enorme, especie de Insula de Barataria, para hacer que la realidad coincida con ideales que ha sacado de libros. Como el Don

Quijote de la segunda parte, Bolívar se encuentra con obras literarias en las que él mismo aparece, como el libro sobre la vida galante de Lima que Manuela le lee. Y en una de las paradas del viaje, una niña le recita al General estrofas de la oda de Olmedo, “La vitoria de Junín: Canto a Bolívar”, poema que el ecuatoriano compuso, como es sabido, asesorado por el propio Libertador. Pero el elemento cervantino se nota sobre todo en lo que podríamos llamar el cariz recolectivo o recuperativo del viaje de Bolívar. Como Don Quijote en su último regreso al hogar, Bolívar vuelve a vivir experiencias de su itinerario de aventuras, y se encuentra con personajes que desempeñaron algún papel en el mismo, y que surgen ahora como para redondear el libro en que todos viven. Es como si Bolívar ya estuviese leyendo su propia vida, como si este laborioso y dilatado final de la vida del Libertador fuese esencialmente la realización de una lectura de su periplo de aventuras; un final que constituyese a su vez un comienzo, pero un comienzo de la lectura.

La jornada de aventuras guerreras, básicamente la vida entera del Libertador antes de su decisión de dimitir a la presidencia y abandonar Bogotá, se narra como parte de este despliegue. La aventura no puede ser dicha por primera vez sino siempre ya como parte de una ficción de la que el héroe no tiene escapatoria. Este encierro literario se expresa desde la frase inicial de la novela, que describe una escena que se hará recurrente: “José Palacios, su servidor más antiguo, lo encontró flotando en las aguas depurativas de la bañera, desnudo y con los ojos abiertos, y creyó que se había ahogado. Sabía que ése era uno de sus muchos modos de meditar, pero el estado de éxtasis en que yacía a la deriva parecía de alguien que ya no era de este mundo”. A flote como un feto o un ahogado, Bolívar es un desterrado del mundo y de la temporalidad; es un naufrago bogando desorientado. En esta especie de probeta o cápsula de tiempo, el héroe carece de todo telos. Como el axótl de Cortázar, es un monstruo flotante en una piscina transparente que hace una travesía al infinito. El viaje doble de

El general en su laberinto, es también un viaje sin fin, "un ir y venir hacia la nada". He aquí, evidentemente, el laberinto del General. No puede verse sino en la reflexión literaria del poema de Olmedo, así como nosotros no podemos verlo sino a través del lente desfigurador y creador de la literatura.

Semejante encierro literario es significativo por la obsesión de Bolívar con la libertad —se trata, después de todo, del Libertador— y refleja a su vez el subargumento presente en tantas novelas relativo a la fuga. El viaje de Bolívar es, después de todo, también una evasión, sólo que, como tantas cosas en la obra, es una evasión invertida. No se trata de un escape río arriba, hacia el interior de la selva, como el del protagonista de *Los pasos perdidos*, sino de un viaje río abajo, hacia el mar. Y en vez de ser un escape de la autoridad y el poder, se trata de la autoridad y el poder mismos que huyen, abandonando su centro. La novela articula un rechazo de la ley antes de la ley, una especie de negación anterior a la negación. *El general en su laberinto* relata no el acceso al poder, o la lucha por retener el poder, sino la renuncia a éste, la dimisión y partida del Forjador de la ley. En ello la novela constituye una desviación radical de la novelística histórica latinoamericana, particularmente de aquellas que tienen algún héroe o dictador como protagonista. El Dr. Francia enloquece en medio de una montaña de papeles; Bolívar, por el contrario, al renunciar al poder y comenzar su última aventura, promete no escribir otra carta en lo que le quede de vida (promesa que por cierto no cumple). El pícaro escribe para escapar la ley imitando su retórica, el héroe huye de la ley que él mismo instituye al renunciar a la escritura. Además, y esto es lo que la novela plantea en última instancia, ¿a quién le iba a escribir sino a sí mismo, que es la fuente suprema de autoridad? El, que es la autoridad ausente pero implícita a quien se dirigen todos los documentos legales, retira con su partida tanto el origen como el destino de la escritura. Esta quedaría así a flote en las aguas depurativas de la bañera, como el cuerpo del General. Este es tam-



bién el laberinto del que el General trata de escapar, y el componente fundamental del encierro literario en que se encuentra.

¿Dónde está la libertad, en qué dirección fugarse? En un diálogo con Sucre, éste le dice a Bolívar que ellos han promovido la independencia con tanto ahínco que ahora las flamantes naciones quieren ser independientes no sólo de España sino las unas de las otras. De ahí el fracaso del proyecto de Bolívar:

"Es una burla del destino", dijo el mariscal Sucre. "Tal parece como si hubiéramos sembrado tan hondo el ideal de la independencia, que estos pueblos están tratando ahora de independizarse los unos de los otros". El general reaccionó con una gran vivacidad.

"No repita las canalladas del enemigo", dijo, "aun si son tan certeras como ésa".

Son estas palabras muy significativas. La verdad dicha por Sucre refleja una canallada del enemigo; es decir, lo que surge como una mentira

estratégica termina siendo, en boca del Mariscal, inadvertidamente, la verdad. Verdad que aparece garantizada nada menos que por el propio General, y que él quiere reprimir. Es como si la verdad sólo pudiera aparecer como eco de algo que quiso ser una agresión, y se repite, como si se tratara de un guión, por alguien que realmente quisiera decir lo opuesto, y no es ni siquiera su autor.

Es también digno de notarse que el Mariscal le atribuye todo esto a una burla del destino. Tras la mala intención del enemigo se oculta una fuente superior de verdades que es inconmensurable, y que se expresa humorísticamente y de manera oblicua. Pero lo que es aún más significativo es que el diálogo sea sobre la libertad, el objetivo principal de la empresa bolivariana, y lo que está siempre en juego en la escritura de la novela, y tal vez de toda novela. La esencia de lo que Sucre dice es que la libertad se ha generalizado tanto que ha ido demasiado lejos, llegando a un punto donde no hay unidad concebible salvo como coerción, y donde no hay orden posible salvo traicionando la libertad. El sueño bolivariano de integración resultaría así un retorno a la ausencia de libertad que pretendió abolir. La libertad se revela, pues, como la represión disfrazada, como la burla de que habla Sucre, y como la ironía de que el Mariscal aparezca repitiendo las canalladas del enemigo. La libertad se manifiesta como la figura maestra de la escritura, que puede significar lo opuesto de lo que pretende significar. He aquí también otro pasadizo remoto del laberinto del General, del que parece no tener escape posible, y tal vez el motivo de la melancolía que lo aqueja a lo largo de toda la novela.

La melancolía refleja a su vez el estado de la Constitución o constituciones producidas por el General. A través de la novela, Bolívar repite con desconsuelo que "Nadie entendió nada". Se refiere, sin duda, al proyecto suyo de integración americana. Pero es también contrapunto de una frase que repite su secretario: "Lo que mi señor piensa, sólo mi señor lo sabe". Casi no hay correspondencia en la novela entre lo que Bolívar siente o piensa y lo que escribe, entre una

supuesta interioridad y su texto o voz. Antes de su decadencia física y mental, su producción epistolar era verdaderamente asombrosa: "de allí surgió la leyenda nunca desmentida de que dictaba a varios amanuenses varias cartas distintas al mismo tiempo". Tomada esta leyenda literalmente tendría que significar que cada enunciado se plasmaría de forma distinta en cada carta, aunque se originara como uno solo, ya que resulta imposible emitir dos enunciados a la vez. La voz se refractaría en la escritura, como una especie de arcoiris de letras. Tiene que haber un vacío o brecha entre dictado y texto. Pero, aún si tomamos la leyenda figuradamente, es decir, que el General dictaba a varios amanuenses a la vez —con intervalos, y dirigiéndose a cada uno por separado— Bolívar no podría aparecer como fuente fidedigna o autorizada de su escritura. Porque para dictar varias cartas al mismo tiempo tendría que ser más una especie de máquina de dictar que un ser coherente proyectando sobre su escritura voluntad y razón. A medida que decae, el lazo entre su ser y su escritura, entre su voz y los textos, se hace cada vez más ténue. Depende más y más en su sobrino Fernando, su amanuense preferido, para inyectar vida a sus escritos ("era único para inventar recursos de folletín"). Este parentesco indirecto, en vez de paternal, con su escribano, subraya lo oblicuo de su autoridad, de su autoría; es a lo sumo tío, no padre de ésta. Hacia el final, "Si tenía que escribir cartas se contentaba con instruir a Fernando, y no revisaba siquiera las pocas que debía rubricar". El Redactor de la Constitución, Autor de la Carta Profética, es apenas una figura menguante en cuyo nombre se escriben textos.

El general en su laberinto ratifica la preminencia del Archivo como símbolo del carácter espiritual, legalista y libresco de la cultura literaria y política latinoamericanas. El Archivo no constituye, desde luego, una celebración de esa cultura como algo inerte, sino el espacio donde la narrativa medita corrosivamente sobre su propio origen, y el de la cultura en cuyo contexto surge. *El general en su*

laberinto desmonumentaliza aún más el archivo al hacerlo ambulatorio, y darle un carácter esencialmente literario, y sobre todo al presentar a su figura central como un simulacro de autoridad de la escritura. La novela abre una temática que, aunque cla-



ramente relacionada a novelas ubicadas en el período colonial, ofrece un archivo más inmediato, fuente de historias sobre el poder, la escritura y la ley más próximas a las creencias que componen hoy la ideología de la mayoría de los latinoamericanos. *El general en su laberinto* sitúa la fusión original de poder y escritura no en las Leyes de Indias, sino en las constituciones de las repúblicas, y las relaciona directamente al tema de la libertad. Es una libertad que en toda su abstracción dieciochesca surge avalado por su opuesto, la limitación de la libertad. Al final, la Constitución dice no, o si no no es tal. La narrativa describe el perímetro de esa libertad, los choques de ésta con la negación y repite la persistente historia de eva-

sión que la marca desde el principio, aunque en este caso, es la misma figura de autoridad la que huye y desaparece.

La destrucción del sueño de Bolívar es significativa a un nivel inmediato como comentario sobre la desesperada situación política latinoamericana en la actualidad. Bolívar aún se presenta como profeta cuyas advertencias sobre los peligros de la deuda son desoídas. Pero el fracaso de su sueño de integración también alude a la narrativa misma, porque junto con la ruina física y moral del Libertador, la fragmentación de la Gran Colombia conlleva también la de todo proyecto narrativo que pretenda dar una visión coherente y global de la cultura y la historia latinoamericanas —por ejemplo—, *Cien años de soledad*. Esto es algo que el Archivo proclamaba antes en ésta y otras novelas, pero que se hace aún más explícito en ésta al verse en relación al fallido proyecto de Bolívar. Como el laberinto en que se encuentra atrapado el General, las ficciones del archivo nos regresan, una y otra vez, al principio en busca de los principios.

ROBERTO GONZALEZ ECHEVARRIA, Sagua la Grande, Cuba, 1943. Catedrático titular de español y literatura comparada en la Universidad de Yale, donde ocupa la R. Selden Rose Chair. González Echevarría es director del Departamento de Español y Portugués de dicha universidad, y ha sido director de su Programa de Estudios Latinoamericanos. Ha publicado, entre otros libros, *Relecturas; estudios de literatura cubana* (1976), *Calderón y la crítica* (1976), *Alejo Carpentier: The Pilgrim at Home* (1977; 2nd ed. 1990), *The Voice of the Masters: Writing and Authority in Modern Latin American Literature* (1985, 2nd ed. 1987), *La ruta de Severo Sarduy* (1986), y *Myth and Archive: A Theory of Latin American Narrative* (1990). Co-edita la *Cambridge History of Latin American Literature*, en tres volúmenes, que aparecerán en 1992. Ha publicado una edición crítica de *Los pasos perdidos* (1987). Formó parte del grupo que inició *Diacritics*, una de las revistas de teoría de la crítica más importantes en los Estados Unidos, y ha sido o es miembro de la comisión editorial de la *Revista Iberoamericana*, *Discurso Literario*, *Latin American Literary Review*, y de la *Yale Journal of Criticism*. Sus artículos han aparecido en revistas norteamericanas, europeas e hispanoamericanas, y ha colaborado en el *Village Voice* y el *New York Times Book Review*. González Echevarría se doctoró por Yale en 1970 con una tesis sobre *La vida es sueño* de Calderón, y, entre otras, ha recibido becas de la Guggenheim Foundation y la National Endowment for the Humanities.